

ЗНАКОВАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Фрагмент беседы Т. Новикова со студентами Ленинградского Свободного университета, состоявшейся весной 1989 г.

Теорию знаковой перспективы я разрабатывал в своих работах с начала восьмидесятых годов под воздействием трудов Бориса Викторовича Раушенбаха и в первую очередь благодаря его замечательной книге «Пространственные построения в живописи». В виде отдельных статей печаталась в журнале по теории искусств «Новость».

Изучив Раушенбаха, я обнаружил, что он стоит на пороге обнаружения некоей истины, которую я смог познать с помощью своих опытов.

Не вдаваясь в подробности этих экспериментов, упомяну, что в результате я пришел к выводу, что сознание – процесс функционирования человеческого мозга – подлежит рассмотрению, также как и процесс восприятия, являющийся одним из важнейших для изобразительного искусства.

Упростим модель и представим человека неким агрегатом. Его глаза – видеокамеры, передающие сигнал в блок памяти, в голову – «компьютер». Процесс обработки сигнала между глазом и «компьютером», как обнаружил профессор Раушенбах, со временем меняется. Этот процесс нестабилен. На основании опытов, которые проводились не только им, но и энтузиастами как в 30-е, так и в 40–50-е года, были установлены некоторые интересные факты. Например, если показывать черно-белые фотографии представителям диких племен, выросших в бассейне Амазонки, или в труднодоступных участках Африки, то эти люди, не видевшие никогда ни фотографии, ни телевидения, ни картин, то есть некоего условного перевода трехмерного пространства в двухмерное, не могут воспринять эти изображения как аналог реальных объектов. Они не считают ничего, кроме хаотических серых и белых пятен. У них нет системы обработки таких сигналов, как, впрочем, нет и понятия «искусства» в нашем европейском значении. Это привычное дело и вызывает ничуть не больше удивления, чем отождествление двухмерного изображения фотографии или кино с трехмерным пространством реального мира народами так называемого «цивилизованного мира».

На основании этого простейшего опыта Раушенбах и сделал заключение, что каждый народ формирует в своей культуре свою систему визуального восприятия. И видит именно так, как он себя воспитал. Китайцы, японцы и европейцы не только рисовали, но и видели отнюдь не все совершенно одинаково. Мир представляется всем нам как калейдоскопический поток впечатлений, который приводится в порядок, «дефрагментируется» нашим сознанием, в основном языковой системой, хранящейся в нашем сознании. Таким образом, язык и чувственные анализаторы налагаются на генетическую программу родившегося в тех или иных условиях индивида, художника.

Как пишут некоторые исследователи, система восприятия есть непосредственное видение человека в конкретном времени, шифровальная система по переводу окружающего пространства на плоскость. Таким образом, Раушенбах сделал шаг к тому, чтобы разработать новые системы пространственных построений для нового человека. Программа по созданию нового человека была детально разработана и хорошо известна практически каждому жителю Советского Союза и не столько в связи с именем Фридриха Ницше, сколько в связи с тем, что она являлась одной из основных составных частей Общей Программы Строительства Коммунизма и была в известной степени реализована в связи с выходом в открытый Космос.

Проблема нового человека стояла на протяжении многих веков, но как никогда остро в нашем веке, когда появилась новая цивилизация, сильно отличающаяся от предыдущей – машинная цивилизация, пользующаяся ракетами, самолетами, телефонами, факсами, телевизорами, компьютерами и другими средствами, доселе невиданными. Вследствие этого наша популяция более не удовлетворяется теми системами восприятия и кодировки пространства, которыми она удовлетворялась в предыдущие века. В 20-х годах в России новые пространственные системы одновременно внедрялись не только в живописи, но и в литературе. В статье «Новая русская проза» Евгений Замятин писал: «Все реалистические формы – проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, он – условность, абстракция, нереальность... неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности – то, что одинаково делает математика и искусство. Реализм не примитивный, не *realiora* – заключается в сдвиге, в искажении, в кривизне, в необъективности».

В XIX веке произошел плавный переход принципов прямого построения перспективы, присущей традиционной живописи, в сферу точно такой же перспективы фотографии, затем кино и телевидения. Это обуславливалось системой кодирования информации, которая производилась с помощью объектива – специально предназначенного для этого аппарата, который не мог передавать пространство другим способом, кроме как воспринятым из одной точки. Михаил Матюшин для преодоления ограниченности единственной точки зрения ввел понятие «расширенности смотрения» – «акта сознательного распоряжения центральным и периферическим зрением в одновременном усилии смотрения». Согласно теории Матюшина, расширенное зрение «дает цельное ощущение любого двигающегося предмета, потому что в силу физиологических особенностей глаза, именно периферия сетчатки является более чувствительной к восприятию движения».

Однако человек не находится на месте. Постоянно перемещающийся, он содержит у себя в памяти гораздо большее количество единиц информации и обрабатывает одновременно изображения с различных точек пространства. Дело

в том, что это естественное восприятие позволяет человеку охватить пространство шире, чем может обычная фотография. Пропасть между реальностью и фотографией рано или поздно должна дать о себе знать. Человек постоянно ощущает неадекватность того, что видит в реальности тому, что передается на фотографии или картине. Художники пытались преодолеть это созданием барельефов, скульптурных композиций, сочетающихся с барельефами, объемных картин (у Плиния Старшего в «Естествознании» описана одна из таких картин), диорам, панорам – больших композиций в таких музеях, как Военно-морской, Артиллерийский. Один из создателей фотографии, Дагер, параллельно работал над проектами диорам с различными световыми эффектами. Много работал над подобными экспозициями ученик Малевича Рождественский. Затем появились такие деятели, как кинетисты... Вспомним и нынешнюю так называемую инсталляцию. Такое тяготение к другому измерению, стремление выйти за пределы плоскости совершенно очевидно у так называемых деятелей культуры. Художник Илья Кабаков называет инсталляцию «четвертым измерением пластического искусства». Достаточно вспомнить стереокино, которое не прижилось из-за дороговизны, но сохраняется как жанр.

Какие же возможности появились у человека за последнее время? Послевоенный период можно считать временем компьютеров. Появились новые системы обработки информации, в том числе и пространственные. В простейших компьютерных играх и программах используется принцип построения, напоминающий систему построения древних египтян. В древнеегипетском искусстве размер персонажа был связан с его значимостью; знак имел идеологическое значение, его размер был очень важен. Обычная прямая перспектива для него совершенно не приемлема. Проведя такие наблюдения и придя к выводам, что всевозможные элементы японского или древнерусского построения пространства ближе к компьютерному мышлению, чем традиционная прямая перспектива, я начал работать над созданием новой системы передачи пространства, которая могла бы удовлетворять современного человека. Эта система была основана на перспективе, описанной в книге Раушенбаха «Пространственные построения в живописи». Эту перспективу он назвал перцептивной, то есть воспринимаемой. Понятие «перцептивной» (научной) перспективы введено Раушенбахом для описания более достоверного, пространственного построения на плоскости, учитывающего все особенности восприятия. Системой научной перспективы Раушенбах называет такую систему, которая «получается математическим путем только из объективных законов психологии зрительного восприятия человека». Все другие виды перспективы, например обратная перспектива, являются частным случаем перцептивной перспективы. Перцептивная перспектива, тщательно высчитанная им по математическим формулам, заключается в том, что дальний или средний план и линию горизонта человек воспринимает в прямой перспективе, а находящееся у

него прямо под ногами воспринимает в обратной перспективе. Пространство между этими планами оказывается неким вывернутым пространством с очень сложной математической системой. Я понял, что на этом останавливаться нельзя, настоящий момент требует выхода к новой системе кодирования пространства. Я начал разрабатывать не перцептивную, а семантическую систему построения пространства.



Выставка Т.Новикова в галерее RAAB. Берлин. 1991.
Архив Т. Новикова.

Я провел много времени на берегах морей, в полях... и пейзажи, разделенные пополам горизонтальной чертой естественным образом, рисовались мною с самого детства. Теперь я решил выяснить, почему мне хочется это делать. Я обратил внимание, что большинство рисовальщиков всегда начинает с того, что отделяет небо от земли, то есть проводит линию горизонта. Я попытался ввести не двойное, а тройное разграничение. Знаете – ничего не получается. Ничего! Человеку, как и компьютеру, свойственно работать при двойном разделении пространства. В конце концов, рисование это перенос трехмерного пространства в двумерную плоскость. Поэтому ограничение пространства двумя плоскостями вполне естественно в двумерной системе. Мир и его происхождение описывается дуальным образом. Двойка – основа бинарных противопоставлений. Естественный мир человека двоичен: мужчина – женщина, день – ночь. В предполагаемом совершенстве троичная система представляется адекватным любой трансцендентной системе мировосприятия. Например, Троица в христианстве, Тримурти в индуистской теогонии, трехсферная модель мира у шаманов, Тридевятое царство в русской волшебной сказке. Число «два» в жизни человека является максимально гармоничным, и наш мозг привычно работает в системе двоичного кода. Таким образом, не рассчитывая ничего специально, мы имеем программное обеспечение практически для любой гармоничной художественной идеи.

Механизм свободного построения пространства действует с помощью включения естественного сигнального знака. Этот знак определяет природу той или иной субстанции, имеющей определенную цветовую характеристику. Скажем, зеленое

– значит, поле. В то же время поле может быть и желтым, или желтым может быть небо, – пространственная характеристика складывается посредством императивно накладываемого на данный цвет знака, сигнализирующего о том, что эта поверхность из себя представляет. Если на нее помещен знак – символ птицы, самолета или ангела, то независимо от цвета поверхности она будет восприниматься небом. Такова семантическая перспектива. Эта перспектива стала основной, если не левкасом, то подмалевком в моем произведении. Дальше шла проработка деталей. В результате создания этой семантической перспективы у меня появилась возможность совершенно условным путем расширять и уменьшать пространство за счет размещения одного и того же знака ближе или дальше от линии горизонта. Так я пришел к работам, которые делал в 80-е годы в течение последних четырех лет. За эти годы я проверил, как действует знак на человека. В зависимости от того, в каком месте мы его помещаем, мы вызываем пространство нужного масштаба. Масштаб пространства устанавливается автором за счет размещения знака и в зависимости от его величины.

Вспомним древнерусскую икону и как ее описывал отец Павел Флоренский. В «Иконостасе» он описывает свободу русского художника внутри канона.

Человек, имеющий канон, гораздо свободнее человека, канона не имеющего. Действительно, человек, не имеющий канона, не знает, куда ему повернуть – налево или направо. Только имея точное направление, можно быстро двигаться. С канонном обретаешь огромную свободу. Будучи свободным, можно менять цвет неба, земли, придавая им любое состояние, любое соотношение, – ведь в природе все меняется катастрофически быстро. Мы не можем удержать солнечную погоду хотя бы двое суток подряд. Климат у Петербурга влажный, морской. На протяжении большей части года преобладают дни с облачной, пасмурной погодой, рассеянным освещением. За год в Петербурге бывает в среднем 62 солнечных дня. Наступает ночь. Приходят тучи. Молния какая-нибудь сверкнет. Или что-то еще случается. Ландшафт меняется. Зелень расцветает. Зелень опадает. Или краснеет. Выпадает белый снег. Эта смена декораций, столь естественная в театре, в живописи не столь быстра. Когда же кисть художника раскрепостилась, она потеряла самое главное – содержание, за которое билась. Попытки установления канона ни к чему не приводили. Между тем дети всего мира всегда рисовали линию горизонта, домик и солнышко, что позволяло им совершенно элементарно общаться на этом условном языке. И я обращаю внимание на то, о чем художники много говорят, но часто забывают, а именно о том, что искусство это прежде всего язык для выражения чего-либо. Я пришел к выводу, что этот язык должен быть не очень мудрен, проще, чище, ровнее, наподобие того, что произошло сейчас с международным английским, который сократился почти до 30 слов. Вспомним тот же язык Элочки Любоедки, героини популярного сатирического романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать

стульев». В ее словаре было 30 слов, с помощью которых в зависимости от контекста – согласно теории языковых игр Людвиг Виттенштейна – она объяснялась, меняя интонацию.

Этот примитивный язык, в то же время понятный и близкий в любой части земного шара ввиду его универсальности, привел меня к пониманию того, что я на верном пути, что я нахожусь не в разделе обработки информации первого порядка, а в отделе шифровки информации второго порядка. Я понял, что приближаюсь к тем самым пластам искусства, которые являются вечными и постоянными, приближаюсь к неким константам.

Какие же чудеса я обнаружил в этой области искусства?

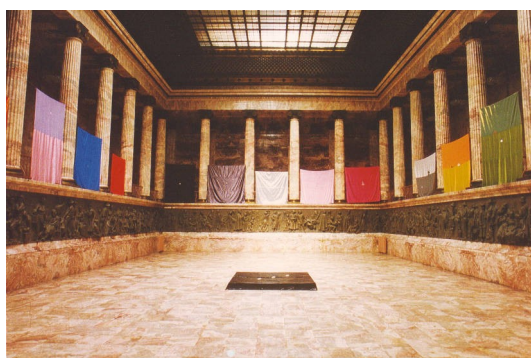
Как вы помните, в теории композиции одним из основных постулатов является законченность. Попробуйте от античного портика отломить кусок. Что с ним произойдет? Он весь разрушится. В то время я, используя мелкий знак, – а я постепенно уменьшал знак и пришел к выводу о необходимости очень маленького размера знака, – действую как медиум, не пытаюсь сделать так, чтобы знак навязывался мне сам. Я понял, что знак самоуменьшается, и увидел, что это естественный процесс. Я стал изучать эту область восприятия и убедился в том, что мы очень часто, оглядываясь вокруг, ищем очень маленькие предметы – зажигалку, спички, сигарету, ложку... Если представить себе 360 градусов пространства вокруг нас и чайную ложку, которую мы ищем в этом пространстве, – это же ничтожно мелкий предмет! И постоянно мы имеем дело именно с ними, мелкими предметами. А большие предметы воспринимаются в ситуациях, когда мы замечаем, например, тумбу, чтобы не стукнуться о нее, чтобы ее обойти. Мы практически «не замечаем» больших предметов, мы по-другому их воспринимаем. (Большой предмет воспринимается нами как сумма его фрагментов.) Глаз, откидывая все лишнее, все время ищет точку, на которой можно остановиться, сфокусироваться. Эта любовь к мелкому предмету, к мелкому знаку, навела меня на мысль, что сигнал можно уменьшать, что знак должен уменьшаться. Тогда он охотнее будет считываться зрением, и пространство будет более естественным. Оставив этот единственный знак, пару знаков, облегчив их считывание, убирая лишние детали, я пришел к той самой картине, которую впоследствии долго практиковал.

Теория знакового построения пространства, базировавшаяся на семантической перспективе, гласила: если пространство, над которым работает художник, идеально, то оно уже не подвержено старым законам композиции. Добившись естественности построения знаков, то есть мелких знаков на большой поверхности, я пришел к тому, что сама по себе равновесная композиция позволяет спокойно перемещаться этой букашке – знаку, – не нарушая общего равновесия. Таким образом, двухчастная горизонтальная композиция стала для меня свободной. Я могу переместить лодочку, плывущую по океану хоть вправо, хоть влево, – композиция не нарушается, она сохраняется естественной и

гармоничной. Я недавно вместе с художником С.Шутовым сделал маленький мультфильм, где кораблик перемещается по этому пространству, а самолетик летит.

Но что же такое перекомпозиция – желание к перемене мест? Или осознание того самого закона, что от перемены мест слагаемых сумма не меняется?

Знаковая перспектива общедоступна, это не догма, а лишь частный случай, одна из возможных систем в художественном построении пространства. Все последние годы она была очень удобной для меня, но вы можете попробовать создать собственную систему пространственного построения.



Выставка Т. Новикова в Музее этнографии народов России. СПб. 1992.
Архив Т. Новикова.